

УДК 81'255

**ВИЗУАЛЬНЫЕ И ОПТИЧЕСКИЕ ЭФФЕКТЫ В РАННЕМ ТВОРЧЕСТВЕ
М.А.БУЛГАКОВА. ЦИКЛ «ЗАПИСКИ ЮНОГО ВРАЧА»****Загидулина Т.А.****Научный руководитель – профессор, д. филол. наук Анисимов К.В.***Сибирский федеральный университет*

Данная работа посвящена изучению семантики визуальных образов в ранней прозе М.А.Булгакова.

В ней на материале ранней булгаковской прозы исследованы некоторые теоретические и историко-литературные аспекты визуальности. Отметим вначале интересующие нас и наиболее продуктивно выраженные у Булгакова оптические перспективы видения, подвергающиеся несомненной художественной символизации. Во-первых, это образ субъекта, наблюдателя, а именно, взгляд «в себя» (анализ психических и эмоциональных процессов). Во-вторых, взгляд «вовне» (анализ внешней ситуации, предметов и явлений физической сферы). Взгляд-восприятие включает в себя следующие аспекты: предметы, отражающие свет; предметы, обладающие качеством цвета; предметы, являющиеся источниками света; описание людей посредством эпитетов с семантикой света и цвета.

Также рассмотрена семантика времени суток, календарные оптические эффекты.

Понятие визуальности включает в себе проблему репрезентации зрительных образов посредством слова, то есть образа вербального. Значит, есть основания рассуждать о репрезентации зримого в литературе.

Поэтика «видящего глаза», зримости в литературе, субъектно-объектных отношений в визуальном плане привлекала внимание еще М.М. Бахтина. «Роман воспитания и его значение в истории реализма», глава «Время и пространство в произведениях Гёте» и «Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса». В этих работах прослеживаются две разные стратегии художественной репрезентации зримости.

Подробнее остановлюсь на этих стратегиях. В главе «Время и пространство в произведениях Гёте» Бахтин подчеркивал особое значение зримости у Гёте. У Гёте зримость не была атрибутом исключительно сенсуализма и эстетизма. Зримое обладало сложностью смысла и познания. В дальнейших рассуждениях о хронотопе Бахтин делает вывод о том, что формирование художественного пространства и времени было определено именно зримостью, видящим глазом.

С.П.Лавлинский же, анализируя работу М.М.Бахтина приходит к выводу, что ««культурное зрение» - деятельность, опосредованная одновременно как физиологическими и оптическими законами, так и процессами рецепции, обогащенными культурной компетенцией субъекта и коннотациями его социального опыта.»

В работе «Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса» М.М.Бахтин рассуждает о романтической культуре гротеска, о романтическом двоемирии, что подразумевает под собой переверачивание. О том же пишет М.Ямпольский, в главе «Старьевщик» («Наблюдатель»), где обозначает оппозицию день-ночь. День и ночь два мира, один из которых перевернутый, то есть, в некотором роде, гротескный. Это вторая стратегия художественной репрезентации.

А.Н. Афанасьев в работе «Стихия света в ее поэтических представлениях» дает мифологический комментарий к вопросу о визуальности.

На современном этапе исследования данной проблемы выделяются такие исследователи как М.Ямпольский и В.Колотаев.

В работе «Наблюдатель» М. Ямпольский рассуждает о кризисе субъекта, о том, что идеи замещены визуальным восприятием.

Анализ, проводимый в междисциплинарной перспективе литературоведения и лингвистики, позволяет сделать вывод о природе субъектно-объектных отношений, о взаимодействии видящего субъекта со своим собственным Я. Наличие эпитетов и метафор с семантикой видения раскрывает феномен зримости в этом цикле рассказов.

Следует заметить, что прозу М.А.Булгакова относят к «неклассической», орнаментальной прозе, тенденции к которой воплотились в творчестве писателей-модернистов начала XX века. «Переставая быть только объектом выражения, слово до известной степени становится целью, делая форму, художественную конструкцию произведения ощутимой», что, по мнению Н.А.Кожевниковой, создает тесную взаимосвязь словесной формы с мотивами, сюжетами и характерами произведения. Лейтмотивами, создающими единство цикла является ночь, метель, туман, постоянно возникающие в рассказах. Принцип лейтмотивности в «орнаментальной» литературе – конструктивный принцип. В частности, рассказ «Морфий» строится композиционно на противопоставлении дня и ночи, ночь – центр повествования, композиционный центр, она появляется в каждой дневниковой записи и является идейно ведущим звеном.

В контексте данной работы интересно следующее свойство орнаментальной прозы: «она не стремится к адекватности изображаемой действительности». Она вся состоит из ассоциаций и соответствий. То есть одно толкуется через другое – на уровне текста, например, состояние человека через состояние природы. Всё есть лишь отражение.

Метафоричность неклассической прозы проявляется в рассказе «Тьма египетская», который, в сущности, весь построен на употреблении слова «тьма» в непрямом значении (невежество).

Творчество М.А.Булгакова интертекстуально обращено к творчеству Н.В.Гоголя. В данном случае общим мотивом является госпитальный фон событий. Больница - сумасшедший дом, в котором оказывается Поприщин. Сам мотив сумасшествия проходит через весь цикл «Записки юного врача», актуализируется в рассказе «Морфий». Мотив сумасшествия напрямую связан с мотивом галлюцинации. Вообще любое измененное состояние сознания в литературоведческой парадигме, хоть и с натяжкой, может быть причислено к сумасшествию.

То же можно сказать о связи М.А.Булгакова и Ф.М.Достоевским. Мотив замкнутого пространства – тюрьма у Достоевского («Записки из мёртвого дома») и больница у Булгакова. И у Булгакова, и у Достоевского одним из доминирующих мотивов является мотив сумасшествия, изменения сознания.

В своем раннем творчестве Булгаков обращается к миромоделирующим принципам Гоголя: многомерность пространства, расширение хронотопа посредством сна, тяготение к гротескному реализму. Кстати, гротескный, он же фантастический реализм интертекстуально связывает творчество М.А.Булгакова с творчеством Ф.М.Достоевского.

В связи с этим интересен вывод, который М.Ю.Лотман делает в своей статье «Художественное пространство в прозе Гоголя»: «Иными словами, в бытине прослеживается твердая приуроченность к определенному месту определенных ситуаций и событий. По отношению к герою эти «места» являются функциональными полями, попадание в которые равнозначно включению в конфликтную ситуацию,

свойственную данному locus'у. Таким образом, сюжет былины может быть представлен как траектория пространственных перемещений героя». В цикле «Записки юного врача» дело город и деревня/глушь противопоставлены. Locus здесь является одним из важнейших сюжетообразующих факторов. Художественное пространство деревни вызывает у повествователя ассоциации с опасностью, одиночеством, страхом, тогда как пространство города, напротив, является пространством желанным, безопасным, светлым. Эти понятия противопоставлены даже на уровне визуальных образов: деревня – это вечная ночь, мерцающий фонарь, кстати, в рассказах цикла действие практически всегда происходит ночью в деревне, город же – это нечто, наполненное светом, светом ровным и спокойным – «объемная модель пространства может выступать в качестве языка, средствами которого моделируются некоторые внепространственные категории». По Лотману, locus является формальной системой для построения разного рода этических и моральных моделей, возникает возможность характеристики персонажа посредством «его» пространства. Герой «Записок» - это герой деревни, не традиционной русской деревни XIX века, а своеобразной булгаковской деревни, которая живет своей жизнью, не принимая чужеродных элементов, недаром Булгаков сам говорил о связи своего произведения с циклов рассказов В.Вересаева «Записки врача». Итак, возникает герой деревни, противопоставленный деревни, но включенный в нее пространственно, формально.

Следует обратить внимание на хронотоп. В данном случае можно говорить именно о хронотопе цикла, потому что из рассказа в рассказ переходит одна сюжетная схема: ночь, метель, происшествие. Что касается рассказа «Морфий», то там эта схема более развернута и помещена в рамку бомгардовского нарратива, хотя по сути не меняется – история болезни Полякова, написанная самим Поляковым имеет четкие ночные границы. Любые галлюцинации, любые истерики – все происходит ночью, вплоть до первого впрыскивания морфия, пока еще в исключительно медицинских целях.

На протяжении всего цикла «Записки юного врача» автор использует Ich-Erzählung. Подобный тип нарратива характерен для жанра дневника, записок, романа-путешествия. Этот тип обладает следующим семантическим наполнением, во-первых, «для произведений, написанных в 1 ф., характерно утверждение подлинности излагаемых фактов», во-вторых, «это возможность раскрыть субъективность взгляда на мир».

«<Нарратор, derErzahler> представляет собой принятое кантовской философией гносеологическое предположение, что мы постигаем мир не таким, каким он существует сам по себе, а таким, каким он прошел через посредство некоего созерцающего ума (Фридемманн 1910, 26).» - нарратологическое наблюдение особо ценное в свете данной работы, посвященной визуальности высказывает В.Шмид.

В данном случае интересен второй аспект семантического наполнения. То, что повествователь находится внутри текста, определяет психологические и физические особенности его позиции.

Например, в рассказе «Морфий» происходит редупликация Ich-Erzählung: повествование ведется от лица доктора Бомгарда, но это только рамка, композиционным центром является дневник доктора Полякова, в котором, естественно, повествование ведется тоже от первого лица.

В рассказе автор использует Ich-Erzählung, следовательно, субъектом зрения, наблюдателем, становится рассказчик.

В связи с семантикой и оптикой природной стихии (в данном случае – метели) ситуация видения связана с моментами воспоминания («Полотенце с петухом»,

«Звёздная сыпь», «Пропавший глаз»), сна («Вьюга», «Тьма египетская»), страха («Я убил»), эмоционального возбуждения («Звёздная сыпь») и галлюцинации («Морфий»).

При описании воспоминаний возникают следующие эпитеты: *мутно, померкла*.

И конструкции: *все прежние темные места сделались совершенно понятными, словно налились светом; угас в моей памяти*

На материале данных контекстов видно, что ясность, свет – стоят в одном ряду – это четкость мысленного образа.

Слова с корнем *-мут-*, слово *померкла* имеют семантику угасания, стоят в ряду, противопоставленном первому. Они ассоциируются у рассказчика с памятью – *смутно перелистывал* – вспоминал, *мутно мелькнула мысль* – тоже воспоминание, и, наконец, *померкла в памяти* – погрузилась во мрак, в забвенье.

Гаснуть метафорически означает – умереть.

Момент воспоминания есть момент прояснения, приобретение четкости. Процесс воспоминания отражен в конструкции: *все прежние темные места сделались совершенно понятными, словно налились светом*.

На основе данных контекстов можно сделать вывод о том, что память рассказчика биполярна: с одной стороны – свет, с другой – тьма. Причем тьма связана с забвением, то есть с областью прошедшего, тогда когда свет связан с областью настоящего, четкостью мысленного образа.

Но сон не часто фигурирует в рассказах, актуализируется лишь метафоры: сон-туман, сон-пелена. Об этом свидетельствуют следующие контексты: *Ночью я видел в зыбком тумане неудачные операции; Потянулась пеленою тьма египетская*.

Семантически туман и пелена тесно связаны. Они обладают общим значением – устранение света, отсутствие света. Таким образом, ситуацию сна можно сопоставить с ситуацией забвения по признаку отсутствия света.

С чувством страха связаны глаголы с корнем *-мут-*: *все у меня помутилось перед глазами, даже до тошноты; я мутно увидел трясущуюся бородавку*.

Ситуация эмоционального возбуждения связана с глаголом *загореться*: *внутри у меня все загорелось*. Автор использует метафору возгорания.

И, наконец, ситуация галлюцинации, которая описывается в рассказе «Морфий». Галлюцинация представляет особый интерес. А.Ф.Лосев трактует галлюцинацию как миф: «Миф, далее, может привлекаться поэтом для живописания им субъективных настроений литературных героев. <...> Черт в разговоре его с Иваном Карамазовым изображен у Достоевского так, что постоянно подчеркивается глубоко субъективистский характер этого мифического образа, граничащего с прямой галлюцинацией Ивана. <...> С другой стороны, этот миф о черте, формально будучи галлюцинацией Ивана, по существу оказывается все-таки для него подлинной реальностью...».

Итак, галлюцинация имеет глубоко субъективный характер. Она находится «внутри» наблюдателя.

Явление галлюцинации встречается в рассказе «Морфий», рассказчик – доктор Поляков осознает, что это именно галлюцинация, возникшая под действием морфия. Однако образ, порожденный сознанием непосредственно во время видения является рассказчику реальным: *Теперь о прозрачности; так вот, сквозь переливающиеся краски Аиды выступает совершенно реально край моего письменного стола, видный из двери кабинета, лампа, лоснящийся пол и слышны, прорывшись сквозь волну оркестра Большого театра, ясные шаги, ступающие приятно, как глухие кастаньеты*.

Возникают образы: прозрачность, ясные шаги. Именно образ прозрачности говорит о том, что в данном рассказчик осознает, что два процесса – реальный и кажущийся происходят параллельно. Это является одним из признаков гротескного

реализма, что интертекстуально связывает булгаковский метод с методами Достоевского и Гоголя.

Интересна связь внутреннего мира персонажей с миром природы. Итак, практически во всех рассказах цикла действие происходит ночью. В обыденном сознании – ночь – время, когда объект должен быть пассивен, но здесь все переворачивается, проявляется своеобразный гротеск. Ночь – перевернутое отражение дня.

Время зимы является лейтмотивом, непосредственно связанным с мотивом ночи. В оптическом аспекте они суть одно – затуманенная реальность. Зима репрезентуется посредством образа метели, вьюги, в которой виден, как правило, лишь мерцающий свет: *Мело очень редко и прилично, и в редкой пелене мерцал очаровательнейший глаз, который я бы узнал из тысячи, который узнаю и теперь, - мерцал фонарь моей больницы; Помню, я пересек двор, шел на керосиновый фонарь у подъезда больницы, как зачарованный смотрел, как он мигает.*

Образ мерцания даже на уровне этимологии связан с мраком. Сам по себе переменный свет говорит о тревожности, стоит заметить, что этот переменный свет находится вне помещения больницы или комнаты героя. Он противопоставлен другому свету, который находится внутри – это лампа-молния или лампа с синим абажуром, свет от которой ровный и спокойный, лишь в одном контексте этот свет не олицетворяет покой: *Итак: лампа горит уютно и в то же время тревожно, в квартире я один-одинешенек, книги разбросаны («Я убил»).*

Прием циклизации стал особо актуален в конце XIX - начале XX века. Осмысляя природу цикла, М.Н.Дарвин выделяет следующие особенности, присущие этой форме художественного произведения: часть цикла подвержена действию двух противоположных сил – центробежной и центростремительной, то есть отдельное произведение может, как «собирать» смысл целого, так и «рассеивать его». Именно это происходит с циклом «Записки юного врача» - каждое произведение самоценно, однако в комплексе они создают целостную картину, отражающую мировоззрение автора. В данном цикле одной из организующих сил является взаимосвязь состояния внешнего мира – календарные оптические эффекты, *temporativ*'ы, погодные условия – с внутренним состоянием героя.

На более глубинном уровне в «Записках юного врача» оппозиция свет-тьма является организующей, свет-тьма – лейтмотив произведения, конструирующий композицию, вместе с тем, являющийся отражением внутреннего мира персонажей. Через эту оппозицию раскрывается весь конструкт произведения, если рассматривать цикл, как единый текст.